

**ОТРАЖЕНИЕ МИФОЛОГЕМЫ ВЕЛИКОЙ МАТЕРИ БОГИНИ В
БАЛЛАДАХ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА “РУСАЛКА”, “МОРСКАЯ
ЦАРЕВНА”, “ТАМАРА”**

Лермонтов был одним из немногих поэтов-романтиков, сумевших создать свой оригинальный миф о Великой матери богине, с одной стороны, тесно связанный с общими проблемами творчества поэта, но, с другой стороны, позволяющий реконструировать архетипическую основу этого главного женского божества эпохи матриархата, основное проявление жизнедеятельности которого было связано с мифологемой священного брака богини с периодически избираемым царем-жрецом, смерть которого носила высшее космическое оправдание, символизируя собой бессмертие природного мира.

Первое обращение Лермонтова к образу Великой матери богини произошло в 1829 году в стихотворении “Жена Севера”, обладающего очевидно выраженной балладной установкой. Образ “жены Севера”, “грозной дочери богов”, восходит своими генетическими корнями к кельтским мифологическим образам королевы Медб, правительницы подземного мира Аине и Клоинде, богине Каиллех Берри, воплощающей собой одновременно силу магических знаний, военное искусство и идею вечного плодородия. Однако в “жене Севера” актуализирована только одна составляющая часть образа Великой матери богини, функция божества, несущего смерть и не дающего взамен любви, т.к. восторг скальдов, платящих “песнопением за пламенный восторга час”, обусловлен одним “немым видением” богини, не вступающей с ними в прямой контакт.

В балладе “Русалка” впервые в мифологических балладах Лермонтова реализуется мифологема священного брака между женским существом, принадлежащим к ирреальному миру, и земным мужчиной, в данном случае, “витязем чужой стороны”, “добычей ревнивой волны”. Хотя в этой балладе отношения земного (витязя) и подводного (русалки) миров не носят характера открытого столкновения, этот конфликт все еще существует, хотя и отнесен в прошлое. Насильное включение земного витязя в чуждый для него, пусть объективно и чудесный, мир “серебристой пены”, “рыбок златых”, “хрустальных городов” превращает этот мир в топос смерти, не дающий возможности ни витязю, ни русалке соединиться в священном космическом браке.

Необходимо только уточнить, что ласки и поцелуи русалки не сами по себе несут смерть. Они смертельны только для витязя, т.к. воплощают собой природу чуждой для него водной стихии, для которой он лишь “добыча”. Лермонтовская же русалка вполне естественно пребывает в этом топосе смерти, являясь его частью, его символом.

В результате, в “Русалке” главным мотивом оказывается трагедия неустойчивости двух миров, мира земного и мира ирреального. Русалка не является в балладе непосредственной причиной гибели витязя, но она изначально принадлежит чуждой ему стихии. Ее любовь не может уравновесить собой экспансию ирреального мира в мир земного человека, приведшую его к гибели.

Напротив, в балладе “Морская царевна” Лермонтов раскрывает трагедию встречи двух миров на границе, разделяющей две противоположные стихии. Эта встреча, так же как и встреча героев в “Русалке”, имеет в качестве мифологического генезиса мифологему священного брака. В лермонтовской энциклопедии “образ женской красоты, несущей гибель возлюбленному”, связывается только с образом царицы Тамары из одноименной баллады. Однако этот губительный образ появляется и в “Морской царевне”. В определенном смысле эта баллада является зеркальным отражением “Русалки”. Показательно само использование Лермонтовым одинаковых определений для характеристики витязя и морской царевны, оказавшихся во власти чуждой им стихии. Они становятся ее “добычей” - знак совершившегося насилия.

Морская царевна не просто добыча и жертва царевича. В первой части баллады она выступает в качестве девы-соблазнительницы, образ которой был одной из ипостасей образа Великой матери богини, и увлекает царевича в чуждую для него водную стихию. Можно проследить иерархию знаков-символов этого соблазнения: от “очарования” коня царевича, который “дале плывет”, т.е. увлекает царевича в море, до появления чудесного лика морской царевны, воплощающего собой идеальное начало ирреального мира. И только духовная слепота царевича, оказавшегося не в состоянии оценить чары ирреального мира, заставляет действующих лиц трагедии поменяться местами: морская царевна становится жертвой, а царевич - ее невольным палачом. Задумчивость царевича в финале баллады является расплатой за незнание высших законов космического бытия, регулирующих взаимоотношения между двумя мирами. Однако, с другой стороны, это знак возрождения души, готовой к будущим

контактам с ирреальными силами, воплощающими собой женское космическое начало бытия.

Мифологема священного брака в полной мере дает себя знать у Лермонтова в балладе “Тамара”, в которой поэту удалось максимально приблизиться к сакральной первооснове образа Великой матери богини. Царица Тамара в балладе являет собой идеальное воплощение амбивалентной природы этого образа. Она отнимает жизнь у своих избранников только в обмен на любовь. Этим она принципиально отличается от “жены Севера” из юношеского произведения поэта, для которой функция носительницы смерти являлась единственным выражением ее природы. В контексте вышесказанного становится понятной причина, заставившая Лермонтова изменить концовку легенды о царице Дарье, согласно которой она сбрасывала трупы своих ночных избранников в Терек, воплощающий в оппозиции башня / река нижний мир. С точки зрения логики мифологического мышления, это символизирует признание царицы к ее временным избранникам. В балладе Лермонтова “безгласное” тело с плачем уносится из башни любви, сопровождаемое последним “прости” царицы. Примечательно, что во всех мифологиях народов мира Великая мать богиня всегда оплакивает гибель своих временных супругов, чья смерть символизирует возрождение природной силы космоса (миф об умирающих и воскресающих богах). Так в балладах Лермонтова создается предпосылка для преодоления извечной противоположности добра и зла, проблемы, занимающей воображение поэта на протяжении всего его творческого пути.

Ю. М. Проскурина
Екатеринбург

“ВХОЖДЕНИЕ” Н. С. ЛЕСКОВА В МИР “ФИЛОСОФЕМЫ” РЕЛИГИИ И САКРАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

До недавнего времени в нашей науке было принято чаще говорить либо об атеизме, о негативном отношении писателей к церкви, либо о муках и сомнениях, которыми сопровождались их религиозные искания. Так, при изучении Лескова обычно акцентировали характерные для него в 80-е годы (1881-1895) критические оценки церковной косности. Но писатель в 70-е годы (1869-1881) еще надеялся на обновление “поповки”, обратившись